شاعرية أنو شروان الضرير المعروف بشيطان العراق

تاريخ تسلّم البحث ٢٠٠٠/١٢/١٠ تاريخ قبـوله للنشر ٢٠٠١/٨/٢٨

*صالح علي سليم الشتيوي**

Abstract

This research attempts to study the poetry of Anusherwan, the Blind. This poet is able to employ Baghdady and Kurdish colloquial expressions in his poetry, making in this a phenomenon that charactrizes his poetry. Besides, aspects of humour and comic are salient in his poetry and it is full of obscenity and licentiousness.

Accordingly, the ancients dropped most of his poetry. Hence, his epithet "The Devil of Iraq" attracts the attention. May be due to his extensive use of the word "Devil" in his poetry, he was called so.

ملخّص

يتجه هذا البحث إلى دراسة شعر أنو شروان الضرير -شاعر عباسي-، فقد استطاع هذا الشاعر أن يوظف الألفاظ البغدادية العامية والكردية التي شكلت ظاهرة شعرية امتاز بها شعره.

وقد برز طابع الفكاهة والدعابة في شعره، إلى جانب فحشه ومجونه، مما دفع القدماء إلى إسقاط كثير من أشعاره. ويلفت النظر لقب الشاعر «شيطان العراق»، وربما لقب بذلك، لإكثاره من لفظة «الشيطان» في شعره.

شاعرية أنو شروان الضرير المعروف بشيطان العراق[١]

تمهيد نظري:-

كثرت المناهج النقدية -في أيامنا الحاضرة- التي تدعو إلى دراسة الأدب بعامة والشعر منه خاصة، وقد استعملت هذه المناهج كثيراً من المصطلحات الأدبية، من أبرزها: الشاعرية والشعرية، ولذا أود أن أقف عند هذين المصطلحين من خلال عرض آراء بعض النقاد المحدثين، «فالشاعرية : درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية، كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية[٢].

* أستاذ مساعد / كلية العلوم والآداب -قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

ويرى بعض النقاد أن الشعر ينماز عن النثر بكثرة الانزياحات في استخدام اللغة التي تكثر في الشعر وتقل في النثر بدرجات، مما يدعونا أن نعيد تصنيف الكتابة على أساس درجات الانزياح في اللغة[٣].

فالشعرية تكمن في الإبداع اللغوي، وقد قيل: «إن الشاعرية تنبع من اللغة لتصف اللغة، فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها، وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية»[٤].

ويذهب تودوروف إلى أن «الشعرية لم يعد مجال عملها هو الشعر وحده حسب مفهومه التقليدي المتوارث، بل الأدب كله منظوماً وغير منظموم»[٥].

«فإذا كانت كلمة «شعر» قد عنت لعصور طويلة نمطاً معيناً من الكتابة له معاييره الخاصة المتعارف عليها، وفي مقدمتها الوزن والقافية، فإن كلمة شعرية أو شاعرية poetics أضحت المصطلح الجامع الذي يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر معاً، ويشمل فيما يشمل مصطلحي «الأدبية» و «الأسلوبية»[٦]، فالحدود بين الأنواع الأدبية بما فيها الفنون قد بدأت تتلاشى، فالسينما والمسرح والرسم والنحت والقصيدة والرواية وحتى أساليب الإعلانات المعاصرة لها شعريتها[٧].

نخلص إلى القول: إن الشاعرية تتعلق بالشاعر وموهبته في نظم الشعر، أما الشعرية، فتتمثل في الخصائص التي تكمن في النص نفسه، سواء أكان شعراً أم نثراً، من مثل: اللغة والمجاز والصورة والإيقاع وغير ذلك، مما يمنحه صفة الشعرية، على أن بعض النقاد -كما يبدو- يعدّ المصطلحين -الشاعرية والشعرية- مصطلحاً واحداً.

انطلاقا من هذه المفاهيم الهامة لمصطلح الشاعرية والشعرية، أحاول دراسة شاعرية أنو شروان الضرير وشعريته، فسوف أقف عند ملكته الفردية والانحراف اللغوي والمجازي والصورة والإيقاع، وغير ذلك، من خلال شعره.

شاعرية أنو شروان الضرير:

ليست لدينا معلومات كثيرة عن هذا الشاعر؛ فقد سكتت المصادر عن الحديث

عنه، فلم تورد إلا قطعةً موجزة عن حياته، كما أن أشعاره التي أوردتها له قليلة، ولعل مرد ذلك فحشه وخلاعته أو عبادته الشيطان -كما سنرى فيما بعد-، مما دفع الرواة إلى إسقاط شعره وتعمد إضاعته.

وقد اخترت هذا الشاعر، كي أدرسه -على الرغم من قلة أشعاره وأخباره- لأن له ميزةً قد لا نجدها عند غيره من الشعراء، ذلك أنه أدخل الألفاظ والمصطلحات البغدادية العامية والكردية في شعره، إلى جانب أنه لم يدرس -على حد ما أعلم-.

واللافت للنظر لقب الشاعر «شيطان العراق» وربما لقب بذلك، لإكثاره من ذكر الشيطان في شعره، أو لفحشه ومجونه، ولعل خصومه أطلقوا عليه هذا اللقب.

وها هو ذا يمدح الخليفة المستضيء بقصيدة، أولها:

ما عف إذ ملكت يـداه ولا حمى ... رام أصاب يدي بجرعاء الحمى
يبري السهام له وبين جفونـه ... لفتات سحر قد عزلن الأسهما
سكن الفؤاد فلم يرمـه وبيننا ... آل تخوض به الركائب عوما
منع الكرى جفني مخافة أن يرى ... طيفا يمر عليـه منـه مسلما
ولرب ليل بات وهـو معاقري ... كأسا تكاثر بالحبـاب الأنجما
ما زال إذ رق العتـاب يعلني ... من ريقه رشفات معسول اللمى
حتى إذا برد الخلي وأسفرت ... قسمات وجه الصبح حين تبسما
أدنى إلي جنـي ورد لم يكـن ... لولا تضرج خـده أن يلثما(٨)

ويبدو أن هذه الأبيات مقدمة غزلية لقصيدة مدحية.

وتستفزنا الصورة في البيت الأول، في قوله: «رام أصاب يدي بجرعاء الحمى»، فإصابة اليد تعني أن حبيبته قد منعته من الرد، فجعلته لا يتحرك، فاليد تومئ إلى القوة والنعمة عند العرب، كما ان صيغة التأنيث في لفظة «اليد» موحية، إذ «يبدو أن بعض البحوث النفسية تشير إلى أن ولادة الشعر تدغم الحس الأنثوي بعملية الإبداع(٩)»

أما الفعل: «رمى»، فيشي بدقة السداد في إصابة الهدف وبوقع الإصابة وجسامتها[١٠]».

وقد جاءت كلمة «الفؤاد» معرفة، لتحمل معنى الخصوصية، وجاء الفاعل غائبا في قوله: «سكن الفؤاد» وقوله: «فلم يرمه»، وهذا مؤشر على أن الذات المبدعة لم تكن معنية بالذوات قدر عنايتها بالأحداث.

وتجتمع، في النص، الأفعال ومعها أسماء الفاعلين: «رام»، و«مسلما»، و«معاقري»؛ لإطلاق النص من كل القيود، ولتنتصر الحركة على السكون، فمن المعروف أن «اسم الفاعل أكثر حدة ومباشرة من الفعل، كما يحقق هذا التحول للفظ صفة الإطلاق والاستمرارية التي يمكن أن يحدها التقيد الزمني في الفعل بصيغتيه: المضارع والماضي ويدفع باللفظ إلى أعلى درجات الإيحاء والدلالة»[١١].

وتستوقفنا لفظة «الطيف» -في البيت الرابع- فالحبيب الذي هجره لا ينفك يزوره في النوم، ومن الجدير ذكره أن «الطيف بعد نفسي بين الكفيف والمرأة كالبعد المكاني بين المرأة والشاعر البصير»[١٢].

ومن الواضح أن الشاعر ينفخ في أشكال اللغة، حتى تغدو مسكونة بالحركة والحيوية، فلم يعمد إلى التعبير المباشر، وإنما جاء النص مليئا بالمجاز والصور الحية، فقد شبه الشاعر النظرات الفاترة الساحرة بالسهام القاتلة.

ولم يقل إن حبيبته بعيدة عنه، في البيت الثالث، وإنما عبر عن ذلك بالآل -أي السراب- والسراب من مستلزمات الصحراء، وبخاصة في الصيف، كما أن الركائب تلائم حياة الصحراء، لما لها من جلد وصبر على الجوع والعطش والكدح، وقد تخيل ذاك السراب ماء -دلالة على شدة الحرارة-، ولذا، استخدم جملة: «تخوض» - وهي لفظة تستعمل للماء الكثير، كالبحر مثلا، وقرن بها لفظة «عوما»، وهي من الألفاظ الدالة على الماء أيضا -وهي صورة حركية- كل ذلك ليكني عن بعد المسافة بينه وبين حبيبته، ومن هنا، تصح زيارة الطيف التي ذكرها في البيت الرابع -لبعد المسافة بينهما- إذ تخيل الطيف إنسانا حقيقيا يمر، فيسلم عليه.

واللافت للنظر، في الصور السابقة، أن الشاعر يستعمل بعض الألفاظ التي

تذكرنا بمعجم الجاهليين والأمويين - فضلاً عن أنها كانت سائدة في عصره أيضاً-، من مثل قوله: «جرعاء الحمى» و«الركائب» و«الآل»، فقد ساعدته ثقافته اللغوية وحصيلته من الشعر القديم في إمداده بما يحتاج إليه من تلك الألفاظ والصيغ، فقد فتح الشاعر خزائن المعجم الشعري وتراكيبه التقليدية الجاهزة - كما يحلو لبعض الدارسين أن يسميها[١٣] - وراح يستمد منها ما يسعفه، واتخذها مفاتيح لبناء النص.

ويعرض علينا الشاعر -في البيت الخامس- صفحات من ماضيه العابث الماجن، حين كان يعاقر الخمرة التي تعلوها الفقاقيع -بصحبة حبيبته في جوف الليل- ويشبهها -أي الخمرة- بالنجوم، لصفائها ولمعانها.

والشاعر، هنا، يسرف في تجاهل عماه، ويعول في هذه الصورة على حاسة البصر، وهذا من أبرز مظاهر التعويض النفسي.

وتشدنا لفظة «الليل» -والشاعر ضرير- وقد أشار بعض الدارسين إلى أن «الشاعر الكفيف حين يقرن ليله بعشقه الوهمي، أو الحقيقي، فإن ذلك في الغالب ليس إلا تمويها تقليديا، فأيامه جميعا ليل ولكنه يحاول أن ينهج نهج المبصرين تمويها وتنفيسا...»[١٤]، ولا ريب في أن «العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات»[١٥].

وقد لجأ الشاعر إلى مسلك تعبيري يومئ إلى هذه الصور المتخيلة، فقد استهل البيت الخامس بحرف الجر الشبيه بالزائد، في قوله: «ولرب...» التي تصرح بأن الليل، هنا، هو ليل متخيل، فالشاعر لا يتحدث عن تجربة حقيقية، وإنما تجربة نسجها خياله، «فاقتران الليل بحرف «رب» يخلق صيغة لغوية يبدع الشاعر من خلالها عالما فنيا رمزيا، متجاوزا محدودية الواقع، وغير محدود بزمن... فهذه الصيغة توحي بأن الليل لم يكن ليلا واحدا، بل ليالي أخرى كثيرة من مثل هذا الليل... وذلك لأن «رب» تفيد التكثير، هنا، وقد جاء الليل بعدها بصيغة النكرة، فجاءت الصورة مبهمة لا تحدد ليلا بعينه، بل صفة من صفاته»[١٦].

ولأن «رب» تختص بالماضي، فالشاعر يريد أن يبين أن لحظات السعادة التي

عاشها قد مضت وانقضت.

«فالليل قد تحول في خيال الشاعر العربي قديما من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زمانا لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم»[١٧].

ويشبه الشاعر ريق صاحبته بالعسل الحلو، وهي صورة ذوقية، ولا شك في أن «حاسة التذوق مهمة للكفيف.... وأهميتها تأتي من أنها تزيد من تنوع الحياة ومسراتها، لتعوض عن البصر»[١٨].

ثم يتخيل الشاعر الصباح - حين انبلج وولى الليل بصورة الإنسان الذي تبدو قسمات وجهه، يزيده جمالا تبسمه حين يفتر عن أسنانه البيضاء، وهي صورة اعتمد فيها على التشخيص والتجسيم، فبث الحياة في الصباح وأصبح كأنه يعي ويعقل، مما أكسب الصورة طرافة ورشاقة، إلى جانب أنها صورة بصرية جاءت رد فعل للعمى.

والتقط الشاعر صورة لونية –في البيت الأخير– فشبه خدود صاحبته الحمراء بالورد الأحمر، وقد استعار لفظة «تضرج» للإيحاء بهذه اللونية.

والورد يشي بالعطر والرائحة الزكية، وفي هذا ضرب من ضروب التعويض النفسي، «فاهتمام الكفيف بالعطر وانتباهه إليه أكثر من المعتاد من غيره، إذ يمثل أمامه صورة حية للاستمتاع والنشوة بمظاهر الجمال والحياة في مجالهما الضيق أمامه»[١٩].

ومن المعروف أن الورد يذوي بسرعة –أو هكذا وقر في أذهان الناس– ولذا، اختار الشاعر وسيلة تعبيرية قصيرة هي الجزم في قوله: «لم يكن»، لتتلاءم وسرعة ذبول الورد.

وإذا تأملنا الصورة في البيت السابق، فإننا نلحظ أن الشاعر قد وظف النظام الصوتي؛ فقد شدد أربعة أحرف، ويبدو هذا التشديد عنصراً حاسماً، فهو يمثل حرصه على نيل المتعة، والتشبث بها، وبخاصة أن التشديد قد وقع في حرف الياء، مرتين، في قوله: «إلي». و«جني»، وقد حرك الشاعر هذا الحرف، ولعل تحريك ضمير «ي» والذي يعد من أواخر الحروف الألفبائية ما يشي بنيله المتعة في النهاية –ولو فنيا–.

لقد اعتمد الشاعر على معظم حواسه في النص السابق: البصرية والذوقية والحركية واللونية... ولا ريب في أن «إشراك أكبر عدد ممكن من الحواس في تمثل الصورة هو فعل من أفعال الخيال الناجحة، ولعل أبرز نجاحات الخيال في التصوير يتأتى حين تكون الصورة سمعية وبصرية معا»[٢٠].

وقد امتلأ النص بالصور الكنائية والاستعارية، وهي صور تؤجج خيال النص، ولا ريب في أن التصوير الاستعاري، يستطيع بما فيه من عناصر إيحائية أن «يعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدةً من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر[٢١].

ولنا أن نلاحظ لغة الخطاب، في الأبيات السابقة، فقد تدرج الشاعر من ذكر «اليد والنظرات»، وهي محسوسات ومرئيات في البيتين الأول والثاني، إلى ذكر القلب، وهو عضو مستتر في البيت الثالث، إلى الطيف، وهو خيال في البيت الرابع، ولعل هذه الظاهرة الأسلوبية نجمت عن عاهة العمى، فالشاعر تواق إلى الرؤية، فبدأ بما يضغط على تفكيره ويلح على وجدانه.

وغير خاف أن الشاعر عبر عن تجربته الشعرية، في النص، بصيغة إخبارية تقريرية، وقد استخدم الأسلوب الخبري الابتدائي -الذي يخلو من أدوات التوكيد- وكأن ما أخبر به حقيقة ثابتة لا شك في صحتها.

وهجا أنوشروان بلد «إربل»، فقال[٢٢]:

تبـــا لشيطاني وما سولا	لأنه أنزلني إربـــــــــــلا
نزلتها في يوم نحس، فما	شككت أني نـازل كربـلا
وقلت: ما أخطا الذي مثلا	بإربل، إذ قال: بيت الخلا
هذا، وفي البازار، قومٌ إذا	عاينتهم، عاينت أهـل البلا
من كل كردي حمار، ومن	كل عراقي، نفـاه الغــــلا

يمنح الشاعر الشيطان سلطة، في النص، فالشيطان هو الذي أغراه بنزول بلدة «إربل»، والشاعر، هنا، يفر عما هو مألوف ومعهود، ويرتقي إلى أفق تلفه فيه الغرابة

والتميز، ويتجسد هذا التميز في إسناد فعل النزول إلى الشيطان، ويبدو لي أن الشاعر كان من عبدة الشيطان، ممن ينتمون إلى اليزيديين الذين كانوا «يقدسون إبليس الملعون في القرآن الكريم، وقد أصبحوا صراحة عبدة للشيطان، ووضعوا أسسا ومنطلقات لعبادتهم وفلسفة خاصة بها وأسبابا ومبررات لعبادتهم الشيطان»(٢٣).

وقد كان اليزيديون يعتقدون «أن الشيطان ذو قدرة شريرة... وهذا الشيطان هو شر من الأساس، ولكن لإبعاد شره عنهم لا بد من استعطافه وتقديم طقوس العبادة له»(٢٤).

ومن المعروف أن العراق كان مهدا لمعتقدات وعبادات مختلفة، فلا نستبعد أن يكون الشاعر من بعض هذه الطوائف، -أي عبدة الشيطان-.

وتطالعنا، في النص السابق، ألفاظ اختارها الشاعر بعناية -وقد كررها- من مثل قوله: «أنزلني» و«نزلتها» و«نازل»، وهي ألفاظ ذات دلالات إيحائية، إذ إن فعل النزول من مقتضيات الفروسية، وفي هذا مفتاح دخول إلى حرم لاوعيه(٢٥)، «فاللفظ ليس بنية في بناء لغوي مجرد، وإنما هو انعكاس واع لنفسية الشاعر»(٢٦).

فيبدو أن نفسه كانت ساحة للصراعات، فاستل هذه الصور من عالمه النفسي الذي ينتابه فيه الصراع بسبب عقدة العمى، أو بسبب عبادته الملتوية إذا صح افتراضنا أنه من عبدة الشيطان، أو لعل هذه الألفاظ أتت من إفرازات العصر الذي عاش فيه، فقد كانت الحروب تدور بين العرب والعجم، وكانت الصراعات تشتعل في الدولة العباسية نفسها، ولا سيما في أواخر أيامها حين انحدرت شمسها نحو الغروب، ولا شك في أن «التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره»(٢٧).

إن الشاعر وإن كان ضريراً، لكنه يعيش في مجتمع متشابك العلاقات، فيترامى إلى مسامعه كل ما يدور فيه، «فالفنان ليس بحاجة إلى الرحلات أو القتال أو إلى أن يفزع أو يتجمد أو يغلي، إذ لديه من التجارب الذاتية والذهنية والجسدية والتي يستمدها من بيئته الاجتماعية ما يكفيه لأن يحس كل هذه الإمكانيات ويدركها»(٢٨).

ولعل طاقة اللغة الصرفية والنحوية قد أسهمت في بعض التجليات التي لم تصرح بها الأبيات مباشرة، فالشاعر استخدم الفعل المتعدي: «أنزلني»، وأوقع ضمير المتكلم موقع المفعول به، حين ربطه بالشيطان، ليمنح الشيطان القوة والسلطة، لكنه – الشاعر – عدل إلى الفعل: «نزلتها» –وأوقع ضمير المتكلم موقع الفاعل– ليعبر، هنا، عن خضوعه للشيطان وانصياعه لأمره، واستخدم اسم الفاعل: «نازل»، ليوحي بالاستمرارية، ليبين أن هذا النزول هو مصيره المحتوم وحضوره الدائم.

وإذا ما ربطنا لفظة «كربلا» –التي زرعها في آخر البيت– بفعل النزول، فإننا نجد أن هذه اللفظة مشحونة بالإيحاء –فهي لفظة توحي بالموت– فنحن نعلم أن الحسين بن علي رضي الله عنه قد قتل فيها، إلى جانب أنها لفظة غريبة في تركيبها، فهي مكونة من مقطعين: «كرب» و«بلاء»، وكلاهما يوحي بالشدة والمحنة، فهي كلمة ذات تأثير عميق في نفسية السامع.

ويذم الشاعر «إربل»، فيشبهها ببيت الخلا، ويصور سوقها –البازار– عامرة بأناس يصفهم بأهل البلاء، ولعل استعماله «بيت الخلا» و«البازار» –بمعنى السوق– يشي بالانحطاط والفوضى، وهذا ما يريد الشاعر أن يضفيه على أهل «إربل»، ولن يغيب عن الدارس أن هذه هي صورة «إربل» كما وقرت في أذهان القدماء، قال ياقوت الحموي: «دخلتها –إربل– فلم أر فيها من ينسب إلى فضل غير أبي البركات المبارك بن أحمد بن المبارك... يعرف بالمستوفي، فإنه متحقق بالأدب، محب لأهله، مفضل عليهم، وله دين واتصال بالسلطان..»(٢٩).

ولا بد ان نعرف أن «ظاهر كلمات كثيرة في الشعر العباسي غير حقيقتها، ظاهرها التسلية والإمتاع الرخيص، وباطنها أجل، باطنها الاحتجاج الشريف الذي لا نكاد نفطن إليه»(٣٠).

وعلى مستوى اللغة، فقد كان اختيار الشاعر صيغة «قوم» بالنكرة –في البيت الرابع– موحيا، فهي صيغة تفيد الكثرة والعموم، إذ إنها من الألفاظ التي لا مفرد لها.

والطريف أن الشاعر يصف الكردي بأنه «حمار»، وهي كلمة بذيئة اقتنصها من معجم العامة، أما العراقي، فقد نفاه الغلاء، ولعل في هذا الوصف تصويراً لبعض

جوانب الحياة الاقتصادية، وقتذاك، فالظاهر أن الغلاء كان يجتاحهم، فيجأرون بشكواهم، فضلا عن أن الشاعر يشير إلى طبائع الأكراد، وهو وصف ينسجم مع ما جاء عند بعض القدماء، فقد وصفهم بديع الزمان الهمذاني بالسطو على الضعفاء والعجزة، قال في أثناء وصفه لقضاة نيسابور: «هذا سوس لا يقع إلا في صوف الأيتام، وجراد لا يسقط إلا على الزرع الحرام، ولص لا ينقب إلا خزانة الأوقاف، وكردي لا يغير إلا على الضعاف»(٣١).

ثم يمضي الشاعر، فيقول:

أمـــا العراقيـون ألفاظهـــم   جب لي جفاني جف جال الجلا
جمالك أي جعجع جبـــه تجي   تجب جمالـــه، قبل أن ترجلا
هيـا مخاعيطي الكشحلي مشى   كـف المكفني اللنك أي بو العلا
جفـــه بجعصه، انتفه مـــده   يكفـو بـــه، أشفقبـــه بالملا
عكلي ترى هواي قسيمة أعفقـه   قل لو البويذبخين كيـف انقـلا
والكـــرد لا تسمع إلا جيـــا   أو نجيـــا أو نتوى زنكـــلا
وفتية تزعـق، في سوقهـــم،   سردا جليـدا، صوتهم قـد علا
وعصبـــة تزعق، والله تنفـــر،   وشوترايم، هـــم سخام الطلا
ربـع خلا مـــن كل خير، بلى   مـــن كل عيب، وسقوط مـــلا
فلعنـــة الله على شاعـــر   يقصـــد ربعا ليس فيـــه كلا
أخطـــأت، والمخطئ في مذهبي   يصفـع، في قمتـــه، بالـــدلا
إذا لم يكن قصدي إلى سيدي   جماله قـــد جمل الموصلا(٣٢)

لقد استخدم الشاعر في النص السابق الألفاظ العامية والكردية، قال ياقوت الحموي -وهو يعني النص السابق-: «وقد كان اشتهر شعر نوشروان البغدادي المعروف بشيطان العراق الضرير فيها، سالكا طريق الهزل، راكبا سنن الفكاهة، موردا ألفاظ البغداديين والأكراد..»(٣٣).

ويتحدث الشاعر عن جمال حبيبته الذي يرنو إليه قبل أن يذوي، ويرسم صورة فكاهية لرفاق السوء الذين كان يجالسهم، فهم شاحبون تميل وجوههم إلى السواد -ربما لفقرهم- وما على المكفن إلا أن يستعد لغسلهم، ومع ذلك فإن بعضهم يتسم بالكبرياء الزائفة، والشاعر، هنا، يكشف لنا وجها من وجوه الحياة الاجتماعية في عصره.

ويستمد الشاعر معانيه وأفكاره من معجم العامة، فيرى أن الهوى ما هو إلا حظ في هذه الدنيا.

ويرسم صورة لأولئك «الفتيان» -وربما يقصد بالفتيان الصعاليك أو الشاذين، أو يشبه الأكراد بالصعاليك- الذين كانوا يزعقون في الأسواق وسط الأجواء القارسة، إذ كانت تتعالى أصواتهم من البرد، كما يصور بعض الجماعات الكردية التي لا تجلب إلا العار.

والشاعر وإن كان فكاهيا، بيد أنه يعكس لنا الصورة الاجتماعية والجغرافية لبلدة «إربل»، ففيها شرائح سيئة، أما بيئتها الجغرافية، فهي منطقة مرتفعات، ولا بد أن تكون باردة في الشتاء.

ولا شك في أن «النص زجاجة تشف عما تحتها من خطوط وألوان واصوات وروائح ومكابدات...»[٣٤].

وإذا تأملنا البيتين: السابع والثامن، فإننا نلحظ أن الشاعر يستخدم الفعل: «يزعق»، ويكرره، وهو فعل يوحي بالشؤم، إذ إنه فعل يستخدم -في الأصل- للطيور وبالذات البوم رمز الخراب والشؤم، كما أن لفظة: «مذهبي» -في البيت الحادي عشر- محورية -كما اعتقد- فربما استمدها الشاعر من إيحاءات الجدل الفلسفي والمذهبي الذي كان مستعراً بين المذاهب الفكرية والدينية المختلفة في العصر العباسي.

ويبين الشاعر في البيت الأخير أن جمال «سيده» قد زين مدينة «الموصل»، ولعله اختار «الموصل»، لأنها كانت جميلة، فقد صرح القدماء بذلك، فقالوا: «من أقام بالموصل حولا، وجد في قوته فضلا، وذلك لصحة هوائها وعذوبة مائها[٣٥]»، فكأن

الشاعر يبتغي أن يشير إلى أن الموصل -على الرغم من جمالها وحسنها- بيد أن الممدوح كان أكثر جمالية، بحيث أضفى على الموصل جمالاً آخر، أو لعله أتى بهذه الصورة، لقرب الموصل من إربل.

والحقيقة، فإن الأبيات السابقة تستفز وعي القارئ، وتشده إلى وهج النص، بسبب لغتها وألفاظها العامية والكردية التي لم نألفها في الشعر العربي، ولذا، فأعتقد أن هذه الظاهرة الأسلوبية، لدى الشاعر، تعد تجديداً.

ولعل الشاعر اكتسب اللغة الكردية من خلال إقامته في بلدة «إربل» أو ربما كان كردي الأصل.

والجدير بالذكر أن الشعراء المعاصرين ما زالوا يعمدون إلى الإفادة من معجم العامة، وقد أشار إليوت إلى ذلك، حين قال: «إن الشعر يجب ألا يبتعد كثيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها»[٣٦].

والطريف أن الشاعر عاد يعتذر من هجائه «إربل»، ويمدح الرئيس مجد الدين داود بن محمد، فيقول[٣٧]:

قد تاب شيطاني وقد قال لي   لاعدت أهجو بعدها إربلا
كيف؟ وقد عاينت في صدرها   صدراً رئيسا سيدا مقولا
مولاي مجد الدين، يا ماجداً   شرفه الله، وقد خولا
عبدك نوشروان، في شعره،   ما زال للطيبة مستعملا
لولاك ما زارت ربى إربل   أشعاره قط، ولا عولا
ولو تلقاك بها لم يقل   تبا لشيطاني وما سولا

يلجأ الشاعر إلى أسلوب الدعاء في قوله: «لاعدت» وفيه منحى نفسي، فهو يومئ إلى الندم والإقلاع عن هجاء «أربل» - وربما يعني أهل إربل على سبيل المجاز المرسل.

ويضفي الشاعر على الممدوح جملة صفات، فيزيح حرف العطف «الواو» -في

البيت الثاني-، ليؤكد أن هذه الصفات متلازمة في شخصية الممدوح، وكأنه يتغنى بها.

ويمهد الشاعر لموقفه بوسيلة تعبيرية بالغة التأثير، هي: النداء، وقد حذف حرف النداء «يا»، في قوله: «مولاي»، لكنه غرسه في المرة الثانية، في قوله: «يا ماجداً»، ونحن نعلم أن «يا» يستعمل لنداء البعيد، في الغالب، ليجسد الشاعر مكان... الممدوح العظيمة، وللإيحاء بشهرته، ولا سيما أن لفظة: «ماجداً» قد انتهت بتنوين الفتح الذي استحال إلى صوت أنفي مجهور وفيه معنى الرنين، فهو من الأصوات المسموعة التي تناسب موقف الشهرة. ولنلاحظ أن الشاعر استخدم ألفاظ التضرع من مثل قوله: «مولاي» و«عبدك»، للإغراق في المجاملة ونيل رضى الممدوح.

وإذا أنعمنا النظر في البيتين: الثالث والرابع، نجد أن الشاعر استخدم صيغة المضاف والمضاف إليه -بإضافة الاسم إلى الضمير- لكنه مدح الممدوح بتشريفه سبحانه وتعالى له، وهذا ما كان العباسيون يحبون سماعه من الشعراء، فقد كانوا يحرصون على إضفاء هالة القداسة على حكمهم، لكن الشاعر افتخر بسعيه وراء الطيبات.

ومما يجلب الانتباه تغيير الأسلوب البلاغي، فقد نوع الشاعر في خطابه الخبري، فانتقل من ضمير المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب، وهذا التنويع ينطوي على إثارة نفسية تتعلق بالمتلقي والشاعر، ليدلل الشاعر على حضور الممدوح في نفسه واستمرار مثوله، كما أن لهذا الأسلوب في الالتفات جمالياته التي تتمثل في التشويق والتنويع وإحداث نوع من الاهتمام والحركة، فضلا عن أن «استخدام الضمائر يدل على انفتاح الخطاب على الأجناس الأدبية المجاورة، وهي على وجه الخصوص: القصة والمسرحية، إذ المألوف أن يكون الضمير المسيطر في الخطاب الشعري هو ضمير «أنا»، وفي الخطاب القصصي «هو»، وفي الخطاب المسرحي «أنت»، وهذا يعني ميل الخطاب الشعري إلى البنية الحكائية»[٣٨].

ولجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير، كقوله: «عبدك... ما زال للطيبة مستعملا»، فقدم شبه الجملة على خبر «ما زال»، وقوله: «لولاك ما زارت ربى إربل أشعاره»، فقدم المفعول به -ربى- على الفاعل أشعاره»، وقد أدى هذا الأسلوب دورا فنيا،

«فالتقديم من الوسائل التي يلجأ إليها المبدع لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري... كما أن التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونة ومطواعية، إذ يمكنان الباث من الحركة بحرية، وتتمثل فاعليتهما في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميزاً، إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف وإيصال المدلول بطريقة مختلفة»[٣٩]. واستغل الشاعر الصيغة الصرفية في قوله: «تلقاك» -وهي بمعنى المجرد كما أعتقد- وهي توحي بالكثرة والمبالغة، فضلا عن أن هذه الصيغة توحي بالرضى وحسن الاستقبال.

ويعترف الشاعر بأنه أخطأ في ذم «إربل»، فيقول:

هـذا، وفي بيتي ســت إذا   أبصرها غيري انثنى أحـولا
تقـول: فصل كازروني وأنــ   ـطاكي، وإلا ناطـح الأيـلا
فقلت: ما في الموصل اليوم لي   معيشة، قالت: دع الموصلا
واقصـد إلى إربل واربع بها   ولا تقل ربعا قليل الكلا
وقل: أنا أخطأت في ذمها   وحط في رأسك خلع الدلا
وقل: أبي القرد، وخالي أنا   كلب، وإن الكلب قد خـولا
وعمتي قـادت على خالتي   وأمي !!قحبة رأس البـلا
وكل مـن واجهنا وجهـه   سخم فيه بالسخام الطـلا
يا إربليين اسمعوا كلمـة   قد قال شيطاني واسترسلا
فالآن عنكم قد هجا نفسه   بكل قـول يخرس المقـولا
هيج ذاك الهجو عن ربعكم   كل أخير ينقـض الأولا[٤٠]

يهجو الشاعر امرأة -لعلها زوجته- فيسقط عليها صفات قبيحة؛ بحيث إن الإنسان إذا أبصرها، يصيبه الحول، كل ذلك على سبيل الفكاهة والدعابة، وهي صورة ذات علاقة بعاهة العمى لديه.

ثم يشير إلى بعض أنواع الملابس: «كازروني»، و«أنطاكي»، وهي ملابس تدل على بعد حضاري، فقد كانت بلاد أصبهان مشهورة بالحلل الإبريسمية المنسوجة

وغير المنسوجة[٤١]، كما اختصت الشام بصناعة المنسوجات الحريرية[٤٢]، في العصر العباسي.

أما قوله: «ناطح الأيلا»، فهي جملة ذات دلالة شعبية، كناية عن الاستخفاف وعدم الاكتراث، كما أرى، ولعله اختار «الأيل» لأن «الأيل» يتصف بالقوة، فهو «إذا خاف من الصياد يرمي نفسه من رأس الجبل، ولا يتضرر من ذلك»[٤٣].

ولعل لفظتي «اربع» و«ربعا» تتصلان بالربيع – في وجدان الشاعر، والذي يرمز به إلى النماء والجمال والخير، وربما يعني بالربيع، هنا، أخلاق الممدوح وأفعاله.

ولنقف عند كلمة: «دع» –في البيت الثالث– فهي لفظة تجسد موقف الرفض والتحدي، ولعل الشاعر أتى بها، لأن مدينة «الموصل» كانت جميلة نزهة تغري بالسكنى والإقامة فيها، فمن العسير على المرء أن يرتحل عنها، فجاءت هذه الصيغة الأمرية، لتحفز على مغادرتها.

وتغلب صيغ الإنشاء وبخاصة الأمر على الأبيات السابقة، وهي صيغ تمثل تنويعا في مجرى السرد الخبري الحكائي، وتشكل إثارة لذهنية المتلقي، وجذبا لانتباهه، وحثا على ارتباطه بالأداء الشعري، لإحداث مشاركة وجدانية أو تفاعل بينه وبين ما تنطوي عليه من قيم شعورية نفسية[٤٤].

ويعمد الشاعر إلى أسلوب فكه من أساليب التعبير عن التهكم بالذات والأسرة والأقارب فيهجو نفسه، ويمسخ أباه قرداً، كما يمسخ خاله كلبا، جامعا بين الهجاء المادي والمعنوي، فالقرد مضحك بشكله وحركاته، وهو قبيح، فقد قالوا: «أقبح من قرد»[٤٥]، وربما أفاد الشاعر من الأساطير القديمة، فقد قيل: «إنه في آخر الزمان تأتي المرأة، فتجد زوجها قد مسخ قردا، لأنه لا يؤمن بالقدر»[٤٦]، أما الكلب، فيرمز إلى النذالة والخسة.

ويسقط الشاعر على عَمته» وخالته» و»أمه» أقبح الصفات وأفحشها، فيجلدهن بهجائه جلداً.

وغير خاف أن الروح الفكاهية تسري في النص السابق، كما يحتوي النص على ألفاظ تنبو عن الذوق، وتخدش الحياء[٤٧]، ولكنها تدل على العبث والمجون الذي

كان يستولي على بعض الشرائح في المجتمع العباسي، ممن اتخذت مثلا لها وقيما غريبة على المجتمع، ضاربة عرض الحائط بمفاهيم الدين والأخلاق والأعراف(٤٨).

«فالفكاهة العباسية لم تقتصر على طبقة دون غيرها، ولم تنحل عنها فئة أو جماعة مهما بلغت من علو درجتها»(٤٩).

والملاحظ أن الشاعر ضرير، فربما كان يستشعر نقصا في شخصيته، فاتخذ الدعابة والفكاهة أسلوبا له، «فدأب ذوي العاهات أن تكثر فيهم الدعابة، لأنهم عرضة لها في كل حين، فلا بد من سلاح حاضر يتقون به ما يصيبهم منها، ويديرون الفكاهة على من يقصدهم بها»(٥٠).

ولا بد من أن نقف عند الصورة في البيت الثامن، فالشاعر يشير إلى التغزل بالغلمان، فسواد الوجه، هنا، كناية عن نكاح الغلمان، وقد واءم الشاعر بين المعنى والصوت، فالمواجهة تدل على الصدامية والقوة، ولذا كرر حرف الجيم، وهو من الأصوات المجهورة ذات النبرة القوية التي تلائم موقف المواجهة، «فاللغة ليست الدلالة فقط، بل هي التفاعل بين الصوت والدلالة في سياق معين»(٥١).

كما استغل ظاهرة التشديد في قوله: «سخم» و«السخام» و«الطلا» ليدلل على ثبوت هذه الصفات فيمن يواجههم، فالتضعيف في الكلمة يعبر عن قوة الحدث وشدته.

ومعروف أن ظاهرة التغزل بالغلمان قد شاعت في العصر العباسي، منذ بدايته، وبخاصة عند أبي نواس وأضرابه من المجان والخلعاء، وهي ظاهرة زحفت إلى البيئة العربية ولا سيما العراق من الفرس -بالإضافة إلى عوامل أخرى-(٥٢)، ولما كانت «إربل» على مقربة من بلاد فارس، فلا بد أن تزحف إليها مثل هذه العادات.

والحقيقة أن هذه الظاهرة تدل على التواء حضاري وتعقيد حضاري يتمظهر في طلب الشاعر لوسائل ملتوية تلبي له النشوة، فقد فرضت الحياة العباسية الجديدة ألوانا من اللذائذ جديدة، والإنسان يعرض عن اللذائذ المألوفة عندما تحدث الاهتزازة في أفق الحضارة(٥٣).

إن العصر العباسي قد شجع على الشذوذ، فهو عصر «يغري بالانحراف أو المجون، ويقبل ذلك ويتمتع له، فبيئة هذا العصر تتحمل الوزر الأكبر من هذا الانحراف الذي كان باعثا على نقده والسخرية منه»[٥٤]، ولا سيما أن العصر العباسي كان طويلا، ومساحته واسعة، والأجناس فيه مختلطة، ومن هنا، فلا بد أن تظهر ضروب من الفساد والانحلال.

على أننا لا نستطيع أن نطلق تعميماً بأن العصر العباسي كله قد شجع على الشذوذ، فقد كان تيار الزهد يشيع، أيضاً في هذا العصر.

ووظف الشاعر أسلوب الحوار، إذ بدت سلطته على انسيابية النص، وقد حافظ هذا الأسلوب على وحدة الكلام ولم أطرافه، إلى جانب أنه أسلوب اصطنعه الشاعر ليعرض من خلاله أفكاره بأسلوب مشوق، فالحوار هو «الجسر الفكري الذي حاول الشعراء استخدامه لنقل أفكارهم إلى الناس»[٥٥].

وقد أدى هذا الحوار إلى البناء القصصي الذي منح النص الإبانة عن عناصر التجربة الفردية التي عاشها الشاعر، كما أدى إلى تماسك النص وترابطه.

هذه هي ملامح شاعرية أنوشروان الضرير، فقد استطاع أن يدخل الألفاظ البغدادية العامية والكردية، في شعره، فأطلعنا على بعض هذه الألفاظ، وكشف لنا عن أن الاتجاه العامي والأعجمي كان يغزو الشعر العربي، وقتذاك.

المصادر والمراجع:

(١) هو أنوشروان الضرير المعروف بشيطان العراق، سافر إلى الجزيرة وما والاها ومدح الملوك والأكابر، والغالب على شعره الخلاعة والمجون والهزل والفحش، وعاد إلى بغداد سنة خمس وسبعين وخمسمائة، ومدح المستضيء. انظر الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، نكت الهميان في نكت العميان، تحقيق أحمد زكي، المطبعة الجمالية بمصر، ١٩١١، ص ١٢٢، وانظر الصفدي، الوافي بالوفيات، باعتناء يوسف فان إس، دار النشر فرانز شتايز بفيسبادن، ١٩٨٢، ج٩، ص ٤٢٨. ومن المعروف أن اسم «أنوشروان» فارسي، وهذا يدفعنا إلى الشك في أن يكون إيرانيا.

(٢) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس،

الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٧، وانظر عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ١٤٩. إذ يقول: إن الموهبة الشعرية ملكة ذاتية، بذرة، تنمو داخل الشخصية المتميزة عاطفياً أو عقلياً، فتمكنها من فهم العالم المنظور وغير المنظورة. والتعبير عن الواقع والممكن.

(٣) انظر كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ١٦-١٧، وانظر فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٥٢، وانظر الكبيسي، طراد، في الشعرية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ١٩٩٨، ص ٤٥.

(٤) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥، ص ٢٠. ويبدو أن الغذامي يعني بالشاعرية ، هنا، مصطلح الشعرية.

(٥) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٢٣.

(٦) الكبيسي، طراد في الشعرية العربية، ص ٤٤، وانظر الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ١٩-٢٠.

(٧) لنظر المناصرة، عز الدين، جمرة النص الشعري، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٧، وانظر أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٣، وانظر أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٦٦.

(٨) الصفدي، الوافي بالوفيات، ج٩، ص ٤٢٨-٤٢٩. آل: سراب. العل: الشرب مرة ثانية. الخلي: الذي تخلو نفسه من الهموم، وقد أوردها الصفدي «الحلي» -بالحاء- ولكنني أعتقد أن الكلمة وقع فيها تصحيف، إذ لا معنى للفظة «الحلي» في البيت السابع.

(٩) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩٢.

(١٠) السويدي، فاطمة محمد حميد، الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٥٥.

(١١) المرجع نفسه، ص ١٨٠.

(١٢) العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ١٩٩٩، ص ٣١٨.

(١٣) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي «الرؤية والفن»، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٤٠٠-٤٠١.

(١٤) العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ٣٠٦.

(١٥) إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار العورة، بيروت، ط٤، ١٩٨٨، ص٤٨، وانظر

ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، ومصطفى حبيب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٥٥. فقد قال: «إن الفن تنفيس عن المشاعر، ولكنه تنفيس منشط مثير، فالفن هو علم اقتصاد الوجدان، إنه الوجدان متخذا شكلا جميلا».

(١٦) إبراهيم، نوال مصطفى أحمد، الليل في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، ١٩٩٧، ص ١٣٢-١٣٤.

(١٧) الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٠٢.

(١٨) كارول، توماس، رعاية المكفوفين، ترجمة وتقديم صلاح مخيمر، عالم الكتب ومؤسسة فرانكلين، القاهرة ونيويورك، ١٩٦٩، ص ١٥٣، ضمن كتاب: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ٥٣.

(١٩) السقطي، رسمية موسى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، مطبعة أسعد - بغداد، ١٩٦٨، ص ٥٢.

(٢٠) اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط٤، ١٩٨٥، ص ٣٠٧.

(٢١) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩، ص ٤١، وانظر حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٥٠.

(٢٢) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله الرومي البغدادي، معجم البلدان، تحقيق فريد عبدالعزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص١٦٨، وانظر الصفدي، نكت الهميان، ص ١٢٢، والوافي بالوفيات، ج٩، ص ٤٢٩. إربل: قلعة حصينة، ومدينة كبيرة، في فضاء من الأرض واسع بسيط... وهي شبيهة بقلعة حلب، إلا أنها أكبر وأوسع رقعة... وهي بين الزابين، تعد من أعمال الموصل، وبينهما مسيرة يومين، ومع سعة هذه المدينة، فبنيانها وطباعها بالقرى أشبه منها بالمدن، وأكثر أهلها أكراد قد استعربوا، وجميع رساتيقها وفلاحيها وما ينضاف إليها أكراد... وليس حولها بستان، ولا فيها نهر جار على وجه الأرض، وأكثر زروعها على القني المستنبطة تحت الأرض، وشربهم من آبارهم العذبة الطيبة... وفواكهها تجلب من جبال تجاورها. انظر معجم البلدان، ج١، ص ١٦٦-١٦٧.

(٢٣) انظر الزوبي، ممدوح، عبدة الشيطان «تاريخهم ومعتقداتهم»، المكتبة الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٤٣. ولمعرفة هذه المنطلقات والمبررات، انظر ص ٤٣-٤٧، وغيرها من صفحات متفرقة. اليزيديون: هم جماعة من أصل كردي ينتشرون بين تركيا والعراق وسورية، ويستخدمون اللغة الكردية، بل يفتخرون بمشاعرهم القومية الكردية، إلا أنهم يتميزون عن باقي الأكراد بمعتقدهم الديني. انظر المرجع نفسه، ص ٣٩.

ومن المعروف أن من مذاهب العرب أن لكل شاعر شيطانا يلقي إليه الشعر، وهو مذهب مشهور بين العرب في الجاهلية، والشعراء دائرة عليه. انظر الآلوسي، محمود شكري

البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق محمد بهجة الأثري، منشورات أمين دمج، بيروت، ودار الشرق العربي، بيروت، ج٢، ص ٣٦٥. ولكن يبدو أن أنوشروان لا يعني بالشيطان، هنا، ما كان يعتقده الشعراء الجاهليون.

(٢٤) الزوبي، ممدوح، عبدة الشيطان، ص ٥٠.

(٢٥) انظر عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢، ص١١٩، وانظر ناصف، مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠، ص ٧٦. فقد قال: إن الشعر إغناء لا نظير له للكلمات.

(٢٦) السويدي، فاطمة محمد حميد، الاغتراب في الشعر الأموي، ص ١٧٨.

(٢٧) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١١٦، وانظر وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص ٢١٢.

(٢٨) سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ١٨٢.

(٢٩) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج١، ص ١٦٧.

(٣٠) انظر ناصف، مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص ١٨٨.

(٣١) بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٣٠٥-٣٠٦.

(٣٢) لقد حذفت من النص ثلاثة أبيات استعمل فيها الشاعر ألفاظا كردية وعراقية عامية. وقد استعنت في تفسير معاني الألفاظ العامية والكردية الواردة في الأبيات ببعض الأساتذة العراقيين في الجامعات الأردنية، ممن يعرفون هذه الألفاظ، ويبدو أن بعض معاني هذه الأ لفاظ صعبة جدا.

جب: هات. جفاني: ابتعد عني. جف: من الجفاف. جال الجلا: ظهور المحبة والمودة، والمعنى أنه يناشد حبيبته أن تواصله، لأنه يرى أن الجفاء والقطيعة قد حلت بينهما.

جعجع: صوت قوي «من الجعجعة». جبه: أحضره. تجي: تعال. هيا: تعال. مخاعيطي: جلسائي رفاق السوء. الكشحلي: الكسالى الذين تميل الوانهم إلى الشحوب. كف المكفني: الذي يغسل الموتى. اللنك: الجديد. بوالعلا: اسم شخص، أي: أبو العلاء. جفه: اتركه. بجعصه: بكبريائه. انتفه: من النتف. يكفو به: يكفيه ما عمل به. اشفقه: من الشفقة. الملا: الناس، وإذا كانت «الملا» بالتشديد فهي بمعنى الشيخ - لقب عند الأكراد، عكلي: عقلي. هواي: من الهوى والميل. قسيمة: حظ. قل لو: قل له. أعفقه: اتركه. البويذبخين: الباذنجان. انقلا: قلي بالدهن والزيت. جيا: ما هذا أو ماذا تريد. نجيا: لماذا. نتوى زنكلا: ما الأمر. تجي: تأتي.

سردا: باردا. شوترايم: اسم جماعة كردية. السخام: اللون الأسود، وهو ما يعلو قدر الطعام من سواد النار. ملا: ناس. كلا: عشب. قمته: رأسه.

(٣٣) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج١، ص ١٦٨.

(٣٤) الصائغ، عبدالإله، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص ٧٨.

(٣٥) ابن الفقيه، أبو عبدالله احمد بن محمد الهمذاني، البلدان، تحقيق يوسف الهادي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٦٧، ص٣٣٢، وانظر الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد النيسابوري، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٥٥٢.

(٣٦) ت. س. إليوت، موسيقى الشعر، ترجمة محمد النويهي، ضمن كتابه «قضية الشعر الجديد»، القاهرة، مكتبة الخانجي - القاهرة، ١٩٧١، ص١٩، وانظر ربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ١٥، العدد ٢، ١٩٩٧، ص ٦٩.

(٣٧) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج١، ص١٦٨-١٦٩، وانظر الصفدي، الوافي بالوفيات، ج٩، ص٤٣٠، ولم أستطع أن أعثر على ترجمة الرئيس مجد الدين داود بن محمد.

(٣٨) عبدالمطلب، محمد، مناورات الشعرية، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦، ص١١١، وانظر وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، ص ١١٩.

(٣٩) الحسين، احمد جاسم، خصوصية اللغة الشعرية «قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي»، مجلة جذور «التراث»، النادي الأدبي الثقافي، جده، العدد ٢، ١٩٩٩، ص ٣٢٤.

(٤٠) كازروني: لباس منسوب إلى كازرون»، وكازرون: مدينة بفارس بين البحر وشيراز... بلدة عامرة كبيرة، وهي دمياط الأعاجم، وذلك أن ثياب الكتان تعمل بها.... وهي كلها قصور وبساتين ونخيل ممتدة عن يمين وشمال. انظر ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٣، ص ٤٨٧. أنطاكي: لباس منسوب إلى «أنطاكية»، وأنطاكية: قصبة العواصم من الثغور الشامية، وهي من أعيان البلاد وأمهاتها، موصوفة بالنزاهة والحسن وطيب الهواء وعذوبة الماء وكثرة الفواكه وسعة الخير. انظر المصدر نفسه، ج١، ص٣١٦-٣١٧.

خلع الدلا: لعلها حبل الدلاء «جمع دلو». السخام: السواد. الطلا: القطران. والمقصود بقوله: «سخم بالسخام الطلا» نكاح الأولاد. هيج: أثار، وقد وردت اللفظة في كتاب «الوافي بالوفيات» هجج، بمعنى طرد، وأعتقد أن هذا المعنى الملائم للسياق.

(٤١) ابن الفقيه، البلدان، ص ٥١٥.

(٤٢) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩، ج١، ص ٣٤.

(٤٣) الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى، حياة الحيوان الكبرى، اعتنى بتصحيحه

عبداللطيف سامر بيتية، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٩٩٥، ج١، ص ١٠٤.

(٤٤) انظر البنداري، حسن، جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٣، وانظر عصفور، جابر، المرايا المتجاورة «دراسة في نقد طه حسين»، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٦٩.

(٤٥) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج٢، ص ٧٣.

(٤٦) عبدالحكيم، شوقي، مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ١٢٧.

(٤٧) هنالك أبيات حذفتها، لفحشها.

(٤٨) انظر قزيحة، رياض، الفكاهة والضحك في التراث العربي المشرقي «من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي»، قدم له وراجعه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٢٢٧.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ٢٢١.

(٥٠) العقاد، عباس محمود، مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٦، ص ١١٠، وانظر العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ٢٢٢. فقد قال: لقد طالت السخرية معظم شعر المكفوفين، لذا وصفوا بقوة اللسن وعنفه، وسلاطة الهجو، وكثرة النوادر المضحكة، حتى بين الشعراء المكفوفين أنفسهم، كما ظهرت السخرية مبكرة في حياة الشعراء المكفوفين.

(٥١) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٤٨.

(٥٢) انظر الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائله، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤، ج٢، ص ١٠٥، وانظر النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، دار الفكر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠، ص ٨٨.

(٥٣) انظر عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص ١١٩.

(٥٤) التميمي، قحطان، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، دار المسيرة، بيروت، ص ٢٨.

(٥٥) القيسي، نوري، والبيات، عادل جاسم، وجيادوك، مصطفى عبداللطيف، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩، ص ١٦٧.